



PAULA RICOEURA KONCEPCJA TOŻSAMOŚCI NARRACYJNEJ

Platon, dokonując rozróżnienia na sztuki mimetyczne i użytkowe, pierwsze z nich, a zatem także opowieści i dramaty, uznał za piękne, lecz szkodliwe. Wychodząc z założenia, że są one naśladownictwem rzeczywistości, która jest tylko „cieniem i odbiciem” rzeczywiście i odwiecznie istniejących idei, podważał całkowicie ich wartość na płaszczyźnie poznawczej, zarzucał im i ich twórcom, iż odwracają myśli człowieka od poszukiwania prawdy oraz że mają negatywny wpływ na kształtowanie postawy etycznej, moralnej i umysłowej w procesie obywatelskiego wychowania (por. Platon, 1958, 595a–601). Krytykował też Homera i Hezjoda za to, że w swych dziełach nie przedstawiali oni wzorców do naśladowania, a tym samym odbierali sztuce funkcję dydaktyczną.

Niezależnie, jednakże, od wszelkiej krytyki, zamiłowanie do słuchania różnego rodzaju baśni, opowieści czy historii wpisane jest w naturę człowieka. Od najmłodszych lat domagamy się odpowiedniej ilości bajek, poznajemy przekazywane z pokolenia na pokolenie legendy, wciąż nie brak czytelników różnorodnych opowieści literackich, popularnością cieszą się również opowieści filmowe. Należy jednak podkreślić, że budzenie doznań estetycznych i dostarczanie rozrywki, mimo iż ważne, nie stanowi jedynej roli wszelkiego rodzaju narracji. Wspomniana krytyka Platona związana była także z ówczesnym konfliktem między filozofią a poezją dotyczącym tego, która z nich ma prawo do kształtowania ludzkich postaw i poglądów.

Wśród funkcji opowieści współcześnie wymienia się najczęściej przekazywanie przez nie czytelnikowi, czy też słuchaczowi, wiedzy o życiu, o losie człowieka: miłości, rodzicielstwie, przyjaźni, rozstaniu, przemijaniu, śmierci – oraz, pewnego rodzaju, oswajanie z nim. Rolę tę spełniają, zdaniem Campbella, mity – w kulturze europejskiej są to przede wszystkim mity greckie, rzymskie oraz opowieści biblijne. Nie można także lekceważyć mitów właściwych bardziej ograniczonym kręgom kulturowym: celtyckich i skandynawskich. Mówiąc o ich wpływie, Campbell stwierdza:

„Kiedy nosisz w umyśle taką bądź inną historię, spostrzegasz jej związek z tym, co ci się przydarza. Daje ci ona pewną perspektywę, w której możesz umieścić wydarzenia ze swojego życia” (Campbell, 1991, s. 2).

Perspektywa ta pozwala nie tylko na pogodzenie się z życiem takim, jakim ono jest, z nieodłącznym od niego szczęściem i cierpieniem, ale, co więcej, umożliwia jego afirmację, dodaje także odwagi do stawienia czoła wszystkiemu, co ono niesie. Wynika z tego, że słuchamy takich historii po to, aby zrozumieć świat, zasady nim rządzące, aby wprowadzić harmonię między naszym życiem a rzeczywistością.

Bettelheim (1985) podobną rolę przypisywał klasycznym baśniom. Analizując niesione przez nie psychologiczne znaczenia i wartości, zauważył, iż dzieci, słuchając ich, identyfikują się z protagonistą, a zatem głównym, pozytywnym bohaterem opowieści. Razem z nim przeżywają jego przygody, popadają w tarapaty, a spotykane na drodze do celu postaci są ich przyjaciółmi lub ich wrogami. Muszą także stawić czoła złu i ciemności, aby ostatecznie zwyciężyć i zdobyć to, czego pragną. W ten sposób bajki, przeprowadzając emocjonalnie słuchaczy czy też czytelników przez różnorakie próby i niebezpieczeństwa, dostarczają im rozwiązania niewypowiedzianych lęków i dodają odwagi do konfrontacji z nimi. Dają też nadzieję na szczęśliwe zakończenie, na zwycięstwo dobra¹.

„Baśnie ukazują, że jeśli pragniemy urzeczywistnić własne «ja», osiągnąć integrację wewnętrzną i móc zachować swoją tożsamość pośród licznych zagrożeń, musimy pokonać rozmaite trudności rozwojowe: przejść przez próby, stawić czoła niebezpieczeństwom, odnieść zwycięstwa. Jedyne w ten sposób stać się można panem swojego losu i zdobyć własne królestwo” (Bettelheim, 1985, s. 202).

Nie jesteśmy jednak tylko odbiorcami opowieści: sami je opowiadamy, powtarzając za kimś lub też je tworząc. Doświadczenie opowiadania „za kimś” lub opowiadania historii dotyczących samego siebie czy też innych ma niemal każdy. Fabuła tych opowieści, panujący w nich nastrój, bohaterowie, główne problemy, a także sposoby ich rozwiązania mogą wiele powiedzieć o opowiadających – zarówno twórcach, jak i odtwórcach opowieści, bowiem, jak stwierdza Ricoeur, „rozumowanie narracyjne, zanim stanie się składnikiem samorozumienia, znajduje zastosowanie w trzecioosobowych opowiadaniach, w których poszczególne osoby zapożyczają z opowiadanych o samych sobie historii pewnego rodzaju kształt”² (s. 40). Opowieści stanowią również pewnego rodzaju próby zrozumienia siebie i otaczającej człowieka rzeczywistości. Podkreślając ten aspekt narracji, Ricoeur zauważa:

¹ Warto jednak zauważyć, że to, co Bettelheim uznawał za zaletę opowieści, a zatem wywołanie poruszenia emocjonalnego i stworzenie przestrzeni fikcji pozwalającej na, nieniosące żadnych zagrożeń, wypróbowywanie różnych sposobów radzenia sobie z nim, Platon (1960) wymienia, omawiając negatywne oddziaływanie poezji i tragedii. Jako główne przyczyny tego oddziaływania wymienia on właśnie przeżywanie przez czytelnika czy widza litości i trwogi, czego skutkiem, jego zdaniem, jest osłabienie charakteru.

² Por. np. Test Apercpcji Tematycznej H. Murraya.

„Jeżeli jest prawdą, że po raz pierwszy posługujemy się naszymi narracyjnymi zdolnościami na płaszczyźnie trzecioosobowych opowiadań, to jest również prawdą, że owe opowiadania składają się na niewyczerpany skarbiec, z którego zapożyczamy niezliczone wzorce samorozumienia. Na całość literatury można wobec tego patrzeć jako na laboratorium eksperymentów myślowych, które za pośrednictwem lektury możemy zastosować wobec samych siebie” (Ricoeur, 1992, s. 40–41).

Wszystkie te funkcje opowiadanych historii, dydaktyczna, przekazująca wiedzę o życiu i świecie, godząca z rzeczywistością czy ułatwiająca samorozumienie, istotne są, zarówno z kulturowego, jak i psychologicznego punktu widzenia; nie wyczerpują one jednak wszystkich możliwości zawartych w narracji. U Arystotelesa jak i, bardziej współcześnie, u Lévi-Straussa i Bettelheima pojawia się bowiem pogląd, że podstawową i najważniejszą funkcją opowieści jest funkcja integrująca. Rozumowanie narracyjne, podobnie jak wątek w opowiadaniu, wiąże kolejne wydarzenia życia w logiczny, przyczynowo-skutkowy ciąg, a poprzez to także nadaje im sens, a zarazem prawo do istnienia. Stwierdzenie to odnosi się tak do indywidualnej historii jednego człowieka, jak również do historii dotyczącej grupy ludzi, co oznacza, że integracja ta może mieć miejsce zarówno na poziomie jednostki, jak i całego społeczeństwa. Dla Arystotelesa tragedia jako forma teatru wiąże się z doświadczeniem katharsis, które przemienia i oświeca widzów, gdyż pozwala odkryć znaczenie i sens tego wszystkiego, co im się przydarza.

Integracyjna funkcja opowieści była pierwszym tropem prowadzącym ku odkryciu narracyjnego aspektu tożsamości.

□ 1. Paula Ricoeura koncepcja tożsamości

Ricoeur, wspomniany już wcześniej współczesny francuski filozof, podjął próbę zdefiniowania tożsamości osobowej, włączając się w dyskusję pomiędzy anglojęzycznymi filozofami szkoły analitycznej oraz filozofami powołującymi się na fenomenologię i hermeneutykę, dyskusję związaną z pytaniem o to, jaką podstawę filozoficzną można dać dziś pojęciu podmiotu prawa (1992). Swoje rozważania rozpoczął on od rozróżnienia dwóch pojęć tożsamości, dwóch jej biegunów: tożsamości „tego, co jednakowe, takie samo” (łac. *idem*, ang. *same*) i tożsamości „siebie samego” (łac. *ipse*, ang. *self*), jego celem zaś było znalezienie takiej kategorii, która wypełniałaby istniejącą pomiędzy nimi lukę. Postawił więc, wobec obu tych pojęć, pytanie o trwałość w czasie.

„Na pierwszy rzut oka trwałość w czasie wydaje się związana wyłącznie z tożsamością typu *idem* (...). Najpierw wchodzi tu w grę tożsamość **numeryczna**, kiedy mówimy, że dwa rozpatrywane przedmioty stanowią jedną i tę samą rzecz. Na drugim miejscu znajduje się tożsamość **jakościowa**, czyli innymi słowy najwyższe podobieństwo, które pozwala na wzajemne zastępowanie” (s. 33).

Jednakże, w przypadku rozważania tożsamości człowieka z uwzględnieniem upływu czasu, istnienie tożsamości jakościowej przestaje być tak oczywiste. Rozwój czy też starzenie się danej osoby sprawiają, że nie można mówić, iż jest ona na każdym etapie swego życia identyczna. W takim przypadku Ricoeur proponuje odwołać się do kryterium „nieprzerwanej ciągłości między pierwszym a ostatnim stadium rozwoju tego, co uznajemy za tę samą jednostkę” (ibidem). Zauważa jednak przy tym, że, niezależnie od liczby tych pośrednich stadiów, problemem zawsze pozostanie nieunikniony element różnicy pomiędzy nimi. Jedynym zatem, zdaniem Ricoeura, sposobem poradzenia sobie z tą istniejącą różnicą jest odkrycie takiej zasady, która, niezależnie od nieuniknionych zmian, zapewniałaby tożsamości *idem* trwanie w czasie. Rolę tę mogłaby spełniać, na przykład, niezmienna struktura, taka „jak kod genetyczny istot żywych”. Próbuując odnaleźć taką strukturę – poza biologią – Ricoeur, przeciwstawiając tożsamość *idem* tożsamości typu *ipse*, stwierdził, iż wyróżnić można dwa wzorce (Ricoeur nazywa je modelami) zapewniające trwanie w czasie: charakter i dotrzymywanie słowa. Pierwszy z nich, charakter, rozumie on jako „zbiór rozpoznawczych oznak, które pozwalają ponownie rozpoznać ludzką jednostkę jako tę samą”. Zdaniem Ricoeura, dzięki „podlegającym opisowi cechom jednostka posiada numeryczną oraz jakościową tożsamość, nieprzerwaną ciągłość i trwałość w czasie”. W rezultacie charakter to „zbiór trwałych skłonności, za których sprawą jakaś osoba jest rozpoznawana”. Ricoeur podkreśla, że do „skłonności wynikających z wyuczonych nawyków powinniśmy dodać zbiór wyuczonych sposobów identyfikacji z wartościami, normami, ideałami, wzorcami, w których określona osoba, lub społeczność, rozpoznaje samą siebie” (Ricoeur, 1992, s. 34).

Można zatem stwierdzić, że charakter stanowi pewną strukturę, mającą cechy zarówno numeryczne, jak i jakościowe, która zapewnia jednostce, niezależną od zmian, identyczność. Drugim wyróżnionym przez Ricoeura wzorcem jest zjawisko obietnicy, czyli dotrzymywanie słowa, będące „dowodem stałości własnego ja, nie zakładającej wcale braku zmian w czasie”, wiernością przyjmującą wyzwanie zmienności przekonań i uczuć. Pomostem łączącym *ipse* i *idem*, a zarazem warunkiem dla zaistnienia wyraźnej dialektyki pomiędzy nimi jako biegunami osobowej tożsamości jest, zdaniem Ricoeura, tożsamość narracyjna, uwzględniająca, już w założeniu, wymiar czasowy. Uzasadniając wprowadzenie tego pojęcia, twierdzi on, że „filozoficzna wartość pojęcia narracyjnej tożsamości polega na jej wkładzie do wyjaśnienia pojęcia tożsamości” (s. 41), gdyż można ją właśnie postrzegać „jako pośredni stopień pomiędzy stałością charakteru (w psychologicznym sensie tego słowa) oraz pewnego rodzaju samopodtrzymywaniem, którego ilustracją jest obietnica” (ibidem).

Inną filozoficzną intuicją, która również pozwala spojrzeć na tożsamość z perspektywy narracyjnej uwzględniającej zmianę, tworzenie się rozgrywające się w czasie, jest egzystencjalne rozumienie istnienia człowieka właśnie jako egzystencji, a nie esencji. Człowiek jest tym, który *staje się*, a nie *jest*; nie osiąga raz swojej tożsamości, lecz ciągle ją tworzy.

❑ 2. Poszukiwanie tożsamości narracyjnej w obszarze psychologii: formy opowieści i wątki narracyjne

Do podobnych wniosków, jak te sformułowane przez Ricoeura, doprowadziły McAdamsa jego poszukiwania w dziedzinie psychologii. Poszukiwania te rozpoczął on od postawienia podstawowych pytań:

„Choć psycholodzy poznali przebieg *procesu* formowania się tożsamości – fa-zy poszukiwania i zaangażowania – w adolescencji i wczesnej dorosłości, jednakże unikali oni, z reguły, pytania o to, jak jawi się tożsamość, kiedy już jest ukształtowana. Czym jest to, co jest *zawartością* i *strukturą* konfiguracji tożsamości, która wiąże ze sobą przeszłość, teraźniejszość i przyszłość danej osoby oraz zapewnia jej życiu jedność i cel? Czy różne konfiguracje tożsamości mogą być, w oparciu o obserwowalne wzorce zawartości i struktury, pogrupowane w jakieś kategorie? Czy można rozróżniać różne typy tożsamości? I według jakich kryteriów można różne pewne typy tożsamości porównywać?” (McAdams, 1985, s. 17; por. także: Marcia, 1987, Basistowa 1999).

Próbując odpowiedzieć na te pytania, McAdams proponuje wydobyć wszystkie możliwości zawarte w rozbrajająco prostej, jak stwierdza, metaforze – metaforze opowieści, gdyż, co podkreśla kilkakrotnie, „tożsamość to opowieść życia” (1985, s. 18). Eksploracja ta pozwoli, jego zdaniem, na rozwiązanie przynajmniej części z wymienionych problemów. Przede wszystkim to właśnie indywidualna historia każdej osoby okazuje się tym, co ma moc powiązania ze sobą jej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, czymś, co może zapewnić jedność i cel życia, a zatem zintegrować jego części. Już Arystoteles w *Poetyce* stwierdza, że zawiązanie fabuły pomiędzy oderwanymi wydarzeniami nadaje cechy konieczności opowiadaney historii i sprawia, że wydarzenia te stają się sensownie powiązane, fabuła, bowiem, „jest fundamentem i jakby duszą tragedii” (Arystoteles, 1989, s. 24). To samo prawo można zastosować wobec tożsamości człowieka. Wątek, który zostanie wybrany jako główny w opowiadaney przez niego historii, staje się, jak stwierdza McAdams, „szkieletem”, ogólną konstrukcją, w obrębie której mogą się zawrzeć zarówno różne wydarzenia, jak i różne role pełnione przez jednostkę w całym jej życiu, konstrukcją nadającą im znaczenie i sens.

Swoją opowieść zaczynamy konstruować, świadomie lub nieświadomie, w okresie późnej adolescencji, a więc wówczas, gdy rozpoczyna się również wkraczanie w fazę moratorium psychospołecznego. W tym to czasie, jak stwierdza Erikson, pojawiają się podstawowe dla człowieka pytania: „Kim jestem?” i „Jak pasuję do świata dorosłych?”. Niemożność znalezienia odpowiedzi na te pytania powoduje, że jednostka nie potrafi ani określić swojej tożsamości, ani też znaleźć swojego miejsca w świecie, do którego właśnie wkracza. Zdaniem McAdamsa, snująca się w nas opowieść pozwala udzielić tych odpowiedzi, gdyż zapewnia „specjalne, osobowe miejsce, ni-szę w świecie dorosłych, poczucie kontynuacji i bycia tym samym (*same-ness*) w różnych sytuacjach i w różnym czasie” (McAdams, 1985, s. 18).

W ten sposób rozumowanie narracyjne staje się składnikiem samozrozumienia i sposobem odnalezienia swojego miejsca i roli w świecie.

Proces formowania tożsamości odbywa się przez całą dorosłość. Nie oznacza to jednak, że uzyskuje ona swój pełny kształt dopiero w okresie później starości – narracyjna tożsamość człowieka jest zarazem bowiem i ukształtowana, i ciągle się tworząca. Wynikiem zatem tego procesu, wynikiem nie osiąganym w jednym momencie i raz na zawsze, ale ciągle „wydarzającym się”, a zatem stworzoną osobowością *per se*, jest dynamiczna, rozwijająca się *life-story*, która zawiera mitologicznie zmienione elementy życia jednostki oraz jest jedyną i niepowtarzalną historią danej osoby. Można więc powiedzieć, że z nadejściem okresu operacji formalnych każdy z nas staje się autobiografem. Pragnąc zatem zrozumieć drugiego człowieka, można myśleć o nim jako o biografii *self*. Oznacza to, między innymi, że napisanie czyjejś biografii nie tyle wymaga przeszukiwania archiwów i gromadzenia faktów, co odnalezienia klucza danej osoby do jej własnego życia, sposobu jego mitologizacji³.

Struktura tożsamości to, podobnie jak w opowiadaniach, konfiguracja fabuły, cech bohatera, miejsca, tematu, akcji. Najważniejszym z tych elementów jest, jak już zostało wspomniane, fabuła, która integruje całość historii. Jeżeli przyjmiemy koncepcję tożsamości narracyjnej, wtedy możliwa się staje pozytywna odpowiedź na pytanie McAdamsa o istnienie kategorii, według których dałoby się klasyfikować tożsamości, gdyż mogą być one sklasyfikowane na sposób opowieści. Podobnie też jak one, tożsamości mogą być pogrupowane w obrębie różnych, uzupełniających się wzajemnie taksonomii.

Frye (1957), czerpiąc z *Poetyki* Arystotelesa, wyróżnia cztery podstawowe formy opowieści – cztery *mythoi*. Są to: komedia, romans, tragedia i ironia lub satyra, odnoszące się do cykliczności natury: słonecznego cyklu dnia, cykliczności pór roku i organicznego cyklu ludzkiego życia. Pierwsza z nich – komedia, która może, ale nie musi być śmieszna, jest archetypem wiosny, świtu, narodzin, jak również zmartwychwstania, stworzenia oraz – gdyż mamy do czynienia z cyklem, a zatem wiosna następuje po zimie – pokonania sił ciemności, zimy i śmierci. Klasyczna komedia to opowieść o młodzieńcu, który zakochuje się w pięknej dziewczynie (lub *vice versa*). Niestety, jego pragnienia są udaremniane przez różne przeciwności, często sprzeciw rodziców, zwłaszcza ojca. Po wielu perypetiach i nagłym zwrocie akcji następuje szczęśliwy koniec, kiedy to bohater zdobywa tę o której marzy. W ten sposób z jednych więzów, na przykład rodzinnych, bohater przechodzi w drugie – związek z ukochaną; przejście często wiąże się z jakimś rytuałem, zazwyczaj weselem. Zdarzenia związane z przeszkodami

³ Podobną intuicję można odnaleźć w analizie transakcyjnej, jako że skrypty są pewnego rodzaju fabułą, kluczem do historii danego człowieka. Uwagę McAdamsa, iż mimo że skrypty różnią się od siebie nawzajem: od bardzo dramatycznych do banalnych i od nieszkodliwych do destruktywnych, to są one zawsze uszczerbkiem dla autentycznego życia, należałoby w wypadku takiej analogii porównać z koncepcją przyjmowania negatywnej tożsamości.

stojącymi na drodze do ukochanej stanowią akcję komedii, a ich ostateczne pokonanie – humorystyczne rozwiązanie. Koniec tego *mythoi* zazwyczaj wyznaczają słowa: „żyli długo i szczęśliwie”.

Romans, z kolei, przedstawia archetyp lata, słońca w zenicie, triumfu. W fabule tego typu najważniejsza jest przygoda. Akcja opowieści składa się z kolejnych śmiałych czynów bohatera wyruszającego w niebezpieczną podróż, walczącego z przeciwnikami, powracającego na końcu w glorii sławy; pozostali natomiast bohaterowie opowieści dzielą się na jego sprzymierzeńców i przeciwników. Manifestacją tego *mythoi* są wszystkie historie opowiadające o walkach bohatera, apoteozie i wkroczeniu do raju. Zakończenie romansu to najczęściej przejście od przygód związanych z aktywnością, do doświadczeń związanych z kontemplacją.

Kolejną formą opowieści jest tragedia, będąca mitycznym archetypem zachodu słońca, jesieni, śmierci. W tej kategorii mieszczą się historie o upadkach, umierających bogach i bohaterach, o izolacji. Klasyczna tragedia przedstawia bohatera, który oddzielony jest od zwykłych ludzi i naturalnego porządku rzeczy przez swe niezwykle zdolności lub wrażliwość, który znajduje się gdzieś pomiędzy boskością a byciem „zbyt ludzkim” (Frye, 1957, s. 207), zagubiony w połowie drogi pomiędzy ziemią i jej sprawami a niebem. Spostrzega on swoje oddalenie i tym bardziej cierpi, gdyż ceną za powrót do społeczności byłoby zaprzeczenie samemu sobie.

Archetypem ciemności, zimy, rozpadu jest ironia lub satyra – w tym rodzaju *mythoi* z reguły przez cały czas dominują uczucia negatywne lub pełen goryczy śmiech. Zaliczyć można do niego opowieści o powodzi, powrocie chaosu czy też o zwycięstwie sił ciemności. Jej zadaniem jest nadanie jakiejś formy wieloznaczności i zawiłości nieidealnej egzystencji; dlatego najczęściej przyjmuje ona postać parodii romansu. Próbuje ukazać dysonans pomiędzy heroicznymi pragnieniami człowieka a rzeczywistością, ironia dostosowuje romantyczne mityczne formy do realnych warunków, które pasują do nich w niespodziewany sposób: „w żadnym z romansów, o błędnych rycerzach, które czytałem, nie pytano o to, kto będzie płacił za nocleg bohatera w gospodzie” – stwierdza z żalem Don Kichote (por. Cervantes, 1983, s. 37).

Inną klasyfikację przedstawia Elsbree (1982). W swoich rozważaniach wychodzi on od pytania o to, co sprawia, że opowieści, które powstały w różnym czasie, miejscu, kulturze, są dla nas zrozumiałe. Odpowiadając na to pytanie, Elsbree stwierdza, że historie te są częścią jednego, a czasem kilku archetypicznych wątków bliskich wszystkim ludziom. Wymienia przy tym pięć z nich, z których każdy może być ujęty w komiczny, romantyczny, tragiczny lub ironiczny sposób. Pierwszy z tych wątków to *zakładanie* lub *konsekracja domu*. W tym przypadku fabuła dotyczy, literalnie albo figuratywnie, zakładania ogrodu, budowania domu, podtrzymywania wspólnoty ludzi; dominującym rytmem jest praca, dominującym obrazem – ogród. Kolejnym wątkiem jest *zaangażowanie we współzawodnictwo, walka w bitwie*. Bohater tej opowieści ochrania i broni integracji *self*, bywa, że wobec osoby odmiennej płci. Rytmem tego wątku jest narastające

napięcie i nagłe odprężenie. *Wyruszanie w podróż* po to, by znaleźć nowy dom lub nową tożsamość, jest następnym wymienianym przez Elsbree'go wątkiem. Jego rytm to nieustanna propulsja, będąca nieubłagany pędem popychającym bohatera ciągle naprzód poprzez serie zdarzeń, układów i niejasności. Czwartym wątkiem jest *znoszenie cierpienia*, którego najważniejszym momentem jest sprawdzenie wierności dla wcześniej dokonanego wyboru. Rytm tej opowieści jest zasadniczo koncentryczny – wszystko wokół sprzysięga się i usiłuje wyrzucić taki wpływ na cierpiącego by zmusić go do poddania się lub zmiany. Ostatni wątek Elsbree'go – *poszukiwanie spełnienia i doskonałości* – jest często połączony z któryś z poprzednich, stanowiąc cel rozgrywającej się w nich akcji. Podstawowym zadaniem i pragnieniem występującego w nim bohatera jest poszukiwanie transcendencji. Rytmem tego wątku jest rytm właściwy polowaniu, pościgom oraz nieugięte dążenie protagonisty do czegoś, co postrzega on jako transcendentne dobro, piękno lub prawdę.

Obie przedstawione klasyfikacje głównych wątków opowieści pierwotnie odnosiły się tylko do literatury, jednakże, wykorzystane przez psychologów, umożliwiają również rozróżnienie poszczególnych rodzajów tożsamości, a także ich interpretację. Co więcej, można zarazem dostrzec ich adekwatność w stosunku do codziennych historii opowydanych sobie nawzajem przez ludzi w zupełnie zwykłych okolicznościach, historii dotyczących zdarzeń z pracy, szkoły, sąsiedztwa czy życia rodzinnego. Słuchając takich opowieści, zauważyć można, że każdy mówiący ma szczególny, typowy dla niego, sposób patrzenia na rozmaite sytuacje, interpretując je na przykład w perspektywie komedii albo romansu, lub też tak je dobierając, że dominującym wątkiem staje się budowanie domu czy znoszenie cierpienia, co sprawia, iż charakter i nastrój opowiadania staje się w pewien sposób niezależny od obiektywnych wydarzeń. Praktyka psychologiczna i psychiatryczna również potwierdza tezę, że każdy ciąg zdarzeń można postrzegać bądź jako romans, bądź jako tragedię, zależy to jedynie od perspektywy, którą przyjmuje osoba opowiadająca. Tę okoliczność wykorzystuje w swej metodzie Keen: metoda ta jest próbą przedstawienia tej samej historii życia raz jako komedii, raz jako tragedii. Cel tej techniki stanowi pokazanie badanemu, iż między innymi od niego zależy, czy uzna swoje życie za ciekawą, pełną wyzwań przygodę czy wielką przegraną.

To, do jakiej kategorii będzie można zaliczyć daną historię życia człowieka, pozwoli odnaleźć *mythoi* jego tożsamości. Co więcej, tożsamość rozumiana w terminach odnoszących się do opowieści może być oceniona, na wzór innych opowieści, jako dobra, a zatem o koherentnej narracji i treści⁴, lub zła, czyli źle uformowana (*illformed*), z niezwiązanymi zdaniem, bez końca, nietworząca sensownej całości. Możliwe staje się także określenie stabilności tożsamości, ujawniającej się poprzez stabilność konstrukcji historii życia. Z kolei kryzysy tożsamości znajdują odbicie w rewizji opo-

⁴ Jak stwierdza Arystoteles, „doskonale skomponowane fabuły nie powinny się ani zaczynać, ani kończyć w przypadkowym punkcie” (1989, s. 26).

wieści. Każda zmiana jest związana z kryzysem i ujawnia się właśnie w przededagowaniu historii, które może być zarówno drobną zmianą w nieistotnym rozdziale, jak i przepisaniem całego tekstu, obejmującym zmianę fabuły, inną obsadę ról, zmienioną inscenizację czy też nowe wątki. Z wszystkich tych możliwości interpretacyjnych korzystają, w mniejszym czy większym stopniu, metody biograficzne.

Człowiek jednak nie opowiada tylko swojej własnej historii, lecz jest również uczestnikiem opowieści świata, w którym żyje, odnajdując także dzięki niej swoją tożsamość. Mity, legendy, baśnie wpisują go w szeroki kontekst, pomagając w uświadomieniu sobie harmonii i braterstwa pomiędzy wszystkimi i wszystkim, co jest, było, będzie, scalając przeszłość, teraźniejszość i przyszłość nie tylko jednostkową, ale i kosmiczną⁵. Człowiek w ten sposób spostrzega siebie samego jako część całości, co również pomaga mu w odnalezieniu swojego miejsca wśród innych. Świat ludzkiego doświadczenia jest światem mitów i symboli: zarówno kulturowych, jak i jego własnych.

„Od samego początku jednostkowego istnienia człowiek spotyka się z tym światem. Przyswajając sobie, najczęściej na drodze nieświadomej, jego poemat, będący – jak powiada Campbell – «jedną wielką opowieścią ludzkiego rodzaju», zbiorem nie słów, ale czynów, przygód, rytuałów, obrzędów i zwyczajów, uczy się, jak włączać się w ten świat i odnajdywać w nim miejsce” (Opoczyńska, 1999, s. 143).

Znalezienie miejsca w świecie i wpisanie się w jego historię to jednak zbyt mało, zdaniem Keena, dla duchowego rozwoju człowieka. Zdobyte w ten sposób poczucie bezpieczeństwa i tożsamości jest fałszywe, jeżeli staje się ostatecznym celem drogi. Kolejnym jej etapem bowiem powinna być konfrontacja z mitami, którymi żyjemy, rozpoczęcie własnej historii, by, jak pisze Campbell, przebudzić się ku życiu wewnętrznemu i wzorem bohaterów dawnych opowieści rozpocząć podróż do wewnątrz. Nieco inaczej widzi tę kwestię McAdams. Te dwa etapy, czy też może te dwa źródła poznawania siebie, są dla niego nierozłączne i występują jednocześnie. Problem tożsamości to, jego zdaniem, problem odnajdywania historii życia, która daje jedność i cel **wewnątrz** kontekstu socjohistorycznego. Świat, w którym dana osoba żyje, dostarcza jej przesłanek do tworzenia własnej historii. Historia ta jest zatem zjawiskiem prawdziwie psychospołecznym: jest rezultatem współdziałania osoby i środowiska, wspólnie pisaną opowieścią.

⁵ Należy zauważyć, że spojrzenie to wykracza poza często spotykane wiązanie tożsamości kulturowej czy narodowej jedynie z *pamięcią*, gdyż obejmuje ono także teraźniejszość i przyszłość.

□ 3. Zerwanie narracji

Należy jednak pamiętać, że opowieść życia może nigdy nie zostać uświadomiona. Różne są tego przyczyny. Jedną z nich bywa brak odwagi potrzebnej do konfrontacji z mitami wyznaczającymi nasze życie, konfrontacji będącej – jak pisze Campbell – prawdziwą, bohaterską, a więc również pełną niebezpieczeństw, przygodą. Kolejną, związaną z poprzednią, przyczyną może być niechęć do porzucenia tego, jak widzą mnie inni, i opowiedzenia swojej własnej historii (por. Laing, 1997). W niektórych przypadkach może nawet nastąpić zerwanie narracji. Jedną z takich szczególnych sytuacji, w których człowiek traci kontakt ze swoją narracyjną tożsamością, momentem, kiedy następuje zaburzenie funkcji opowiadania w procesie ustanawiania osobowej tożsamości, jest – zdaniem Ricoeura – doświadczenie cierpienia.

Rozważając to zagadnienie, Ricoeur zauważa (1992), że znaki cierpienia można rozmieścić na dwóch prostopadłych względem siebie osiach: *ja sam* – *inny* oraz *działania* – *doznawania*⁶. Niepowodzenia w opowiadaniu i związane z nimi zerwanie kontaktu z tożsamością narracyjną dotyka obu tych osi. W przypadku pierwszej z nich cierpienie przejawia się zarówno jako przemiana stosunku do samego siebie, jak i stosunku do drugiego człowieka. Kiedy cierpię, czuję, że jestem, mam wzmocnione poczucie własnego istnienia. Ricoeur zauważa, że w cierpieniu „*ja*” wzmacnia się w żywym poczuciu istnienia, albo raczej w poczuciu istnienia do żywego. „Cierpię – jestem”; bez żadnego *ergo*, jak w słynnym *cogito ergo sum*. (...) Zredukowany do cierpiącego „*ja*” jestem żywa rana” (s. 56). To szczególne skierowanie ku sobie samemu sprawia, że inny oddala się, usuwa się w cień, a cierpiące „*ja*” wyrasta ponad wszystko inne. „Tym, co zostało dotknięte w cierpieniu, jest intencjonalność **kierująca** się na coś, na coś innego niż *ja sam* i stąd wycofanie się ze świata” (ibidem). Efektem tej koncentracji na doświadczającym-cierpienia-sobie nie jest jednak całkowita izolacja, lecz zmiana charakteru relacji z drugim. Ricoeur pisze o szczególnym związku z innymi, przebiegającym w sposób negatywny, pod postacią kryzysu odmienności. Nikt nie cierpi tak jak *ja*, nikt nie jest ze mną wewnątrz mojego cierpienia, gdyż cierpienie jest niekomunikowalne.

„Życie to historia tego życia poszukująca sposobu opowiedzenia o niej. Zrozumieć siebie samego, to być zdolnym do opowiadania o samym sobie historii

⁶ Ricoeur zauważa, że można by jeszcze mówić o trzeciej, niejako poprzecznej osi, związanej z pytaniem o sens, które pojawia się w doświadczeniu cierpienia. Oś ta, zdaniem Ricoeura, rozciąga się „między niemyim osłupieniem i najbardziej gwałtownym pytaniem: Dlaczego? Dlaczego *ja*? Dlaczego moje dziecko? Na horyzoncie rysuje się przerażające pytanie o to, co cierpienie daje do myślenia, nawet jeżeli uczy, jak chce Ajschylos, kończąc swojego *Agamemnona* wyrokiem koryfeusza: *pathei mathos* – z cierpienia nauka. Ale nauka czego?” (Ricoeur, 1992, s. 56).

zrozumiałych i zarazem możliwych do przyjęcia przez innych, przede wszystkim możliwych do przyjęcia” (s. 58).

Historia cierpienia przestaje być możliwa do przyjęcia, a nawet przestaje być historią. Cierpienie zrywa nić narracyjną, ponieważ powoduje skrajną koncentrację na jednej chwili. Koncentracja ta niszczy ciągłość między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, stając się przyczyną niemożności opowiadania o sobie. Zmienia ona także relację ja – inny, gdyż historia każdego człowieka wpisana jest w historię innych ludzi, a „właśnie ten internarracyjny spłot zostaje rozerwany w cierpieniu” (s. 59)⁷.

Doświadczenie kliniczne związane z interwencją kryzysową również wskazuje na rolę nawiązania dialogu i konsekwencje jego niepowodzenia. Caplan (1964), przedstawiając swoją teorię kryzysu i omawiając kolejne jego fazy, zauważa, że istnieje pewna granica, do której człowiek w sytuacji kryzysowej poszukuje pomocy innych. Nieuzyskanie jej, wiążące się z niemożnością porozumienia, sprawia, że nie jest już możliwe udzielenie pomocy psychologicznej. W doświadczeniu cierpienia zatem, jednostka często potrzebuje opowiadać innym o sobie, jednakże równocześnie niezdolna jest do podjęcia narracji.

Na osi działania – doznawania cierpienia odzwierciedla się poprzez zmniejszenie zdolności i możliwości działania. Ricoeur wyróżnia cztery poziomy sprawności działania: poziom słowa, poziom nadawania ograniczonego sensu wyrazowi, poziom opowiadania, poziom osądu moralnego. Ze strony cierpienia odpowiadają temu wszystkie okaleczenia, które wpływają kolejno na zaburzenie zdolności mówienia, zdolności wykonywania czynności, zdolności opowiadania (o sobie), zdolności szanowania samego siebie jako osoby działającej moralnie (s. 57). Wspomniano już, że w doświadczeniu cierpienia wyraźne jest pęknięcie pomiędzy chęcią, pragnieniem mówienia a niemożnością mówienia, co powoduje, że komunikowanie się ze światem może zostać ograniczone tylko do mimiki cierpienia – wyraz cierpienia „ogranicza się tylko do krzyku i łez” (ibidem). Poziom wykonywania czynności również zostaje zawieszony, okazuje się bowiem, że cierpieć, to przede wszystkim wytrzymywać – w tym wypadku nie ma już przestrzeni na działanie. Ten aspekt cierpienia, jakim jest wytrzymywanie, oddziałuje również na oś: ja sam – inny. Cierpiący – wytrzymujący jest bowiem bierny, a zatem zależny od innych, zdany na nich, co często przeradza się w poczucie bycia ofiarą. Wiąże się to także z problemem niemożności szanowania samego siebie, wywołanym między innymi przez, współwystępujące nieraz, przypisywanie sobie winy lub poczucie, że było się nie dość dobrym w czasach poprzedzających aktualne doświadczenie cierpienia (np. w przypadku śmierci kogoś bliskiego).

⁷ Podkreślić należy, że zerwanie narracji może być również związane z mechanizmami obronnymi, ochroną przed większym bólem. Warto także zauważyć, że freudowski opór w przypominaniu też można potraktować jako niepowodzenie narracyjne.

Teza Ricoeura, dotycząca utraty kontaktu z własną tożsamością narracyjną, wydawać się może jednak dyskusyjną. Wśród wymienianych przez Elsbree'go wątków znajduje się przecież jeden dotyczący znoszenia cierpienia, co powinno oznaczać, że można o tym doświadczeniu opowiadać. Co więcej, przeciwnicy tej tezy mogą argumentować, że to właśnie dołknęci cierpieniem ludzie najmocniej doświadczają swojego istnienia – można wtedy mówić o intensywniejszym czuciu, przeżywaniu, myśleniu – cierpienie, bowiem, będąc sytuacją graniczną, wymaga znalezienia odpowiedzi na podstawowe pytania o sens. Zmuszając zatem do myślenia i poszukiwania tego sensu, cierpienie powinno sprzyjać narracji, powinno zatem nie osłabiać, ale pogłębiać kontakt z tożsamością narracyjną. Wśród argumentów przemawiających przeciw tezie Ricoeura, można także wymienić fakt, iż są też takie osoby, które w chwilach cierpienia mają potrzebę opowiadania o nim i dzielenia się swoim doświadczeniem z innymi, nawet przypadkowymi ludźmi. Pojawia się jednak pytanie, czy ów potok słów i żalu można potraktować jako efektywną komunikację. Sam Ricoeur już w tytule swojego eseju *Cierpienie nie jest bólem* precyzuje doświadczenie, które poddaje rozważaniu. Dotyka on sytuacji, w której nie ma już miejsca na słowa, nie ma już nawet miejsca na myślenie, jest, samo tylko – odarte z innych cech i odczuć – „cierpię”. „Cierpię”, które jest samą terażniejszością, terażniejszością bez początku i bez końca, niemogącą zatem stać się opowieścią, ciągiem zdarzeń. Mówiąc zatem o zerwaniu wątku tożsamości narracyjnej w cierpieniu, Ricoeur zauważa, iż jeśli nawet człowiek opowiada swoją historię, czy też raczej próbuje ją opowiedzieć, to i tak okazuje się, że jest ona niewyraźna i niemożliwa do przekazania drugiemu – doświadczenie cierpienia odkrywa przed cierpiącym jego nieuchronną samotność, wskazując, iż nawet jeśli znajduje on pewną pociechę w bliskości drugiego, to i tak musi sam stawić czoła wyzwaniu, jakie przyniosło mu życie.

Człowiek, pragnąc odnaleźć swoją tożsamość i swoje miejsce wśród innych, staje samotnie wobec wyzwania, któremu podołać może tylko wtedy, gdy zdobędzie się na odwagę opowiadania o sobie prawdziwych, nienarzuconych przez innych, historii. W ten sposób stanie się bohaterem własnej opowieści, która nie tylko da mu odpowiedź na te dwa najważniejsze pytania: „Kim jestem?” i „Jakie jest moje miejsce w świecie?”, ale również pozwoli mu nadać sens temu wszystkiemu, co się mu w życiu przydarza. Okazuje się jednak, że podobnie samotnie będzie musiał stawić czoła sytuacji, w której tę narracyjną tożsamość utraci, sytuacji, w której cierpienie sprawi, iż nastąpi zerwanie wątku. Podtrzymywać go może wtedy tylko obietnica, że – jak uczą stare baśnie – podjęcie wyzwań tej opowieści, jaką jest jego życie, stanie się jej bohaterem i twórcą zarazem, stanowi jedyną drogą, która pozwoli mu „stać się panem swojego losu i zdobyć własne królestwo” (Bettelheim, 1985, s. 202).